

Mit der diesjährigen Präsentation in Genk-Waterschei hat sich die *Manifesta* einen Platz in der ersten Reihe international bedeutender Ausstellungen zeitgenössischer Kunst zurückerobert. Es bleibt zu hoffen, dass der nächste Austragungsort 2014 ähnlich klug gewählt und konzentriert sowie mit historischem Tiefgang bespielt werden wird. Besucherinnen und Besucher der *Manifesta 9* erhielten eine Ausstellungszeitung mit grundlegenden Informationen zum Konzept und zu den Exponaten. Im Katalog (auch online: <http://catalog.manifesta9.org/en/>) finden sich – im Vergleich zur Ausstellungszeitung – umfangreichere, alphabetisch sortierte Einträge zu den einzelnen Künst-

lerinnen und Künstlern bzw. zu den kulturgeschichtlichen Objekten sowie einige kürzere Essays zum Zuschnitt der *Manifesta 9* und ihrer Sektionen (Dawn Ades, Katerina Gregos), zur Biennale als „migratory centre“ (Cuauhtémoc Medina) und zum Unbehagen an der Nostalgie (Svetlana Boym).

PD DR. SIGRID RUBY
Universität des Saarlandes,
FR 3.6 Kunstgeschichte,
Postfach 151150, 66041 Saarbrücken,
s.ruby@mx.uni-saarland.de

dOCUMENTA (13) – Eine Rezension

dOCUMENTA (13).
Kassel, 9. Juni–16. September 2012

Kurz bevor der 33. CIHA-Kongress mit dem Motto „The Challenge of the Object“ einen *material turn* für die Kunstgeschichte ausrief (vgl. die Besprechung von Regina Wenninger in diesem Heft, 582ff.), hatte bereits die „dOCUMENTA (13)“ mit ihrer Bevorzugung plastischer Kunst die Aufmerksamkeit von den Bilddiskursen der letzten Jahre auf die haptisch und räumlich fassbaren Qualitäten der Exponate gelenkt. War in den 1990ern schon die Malerei von der documenta fast verschwunden, so ist nun auch die Videokunst auf dem Rückzug, um Assemblagen und Environments Platz zu machen. An den separaten Schauplätzen der Kas-

seler Innenstadt und in den wie „follies“ platzierten Künstlerhütten in der Karlsaue forderten sie alle Sinne des Publikums. Mit virtuoson Strategien versuchten sie, die Besucher/innen in ihren Bann zu ziehen.

Die signifikante Häufung solcher Erlebniswelten der Kunst ist wohl auch als Reaktion auf die technisch basierten Bildmedien zu verstehen, boten die ausgestellten Werke doch sinnliche Erfahrungen, die im Digitalen nicht zu haben sind. Die heimelige ‚Touch-me, feel-me‘-Ästhetik zahlreicher Arrangements auf der dOCUMENTA (13), die Carolyn Christov-Bakargiev, deren Kuratorin, in der Presseerklärung mit Hinweis auf Maurice Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* (1962) und in Opposition zu den digitalen Bildwelten begründete, stand deren künstlerischer Bedeutung aber nicht grundsätzlich im Weg.

Diese Zurückdrängung alles Bildlichen wird dezidierte Gründe gehabt haben, betrachtet man das breite Angebot an Fotografie, Video und Male-

rei auf dem gegenwärtigen Kunstmarkt: Konzeptuelle Prämissen liegen in der *Arte povera* der 1970er Jahre, der Christov-Bakargiev als Kuratorin am Turiner Castello di Rivoli und Autorin profundere Studien eng verbunden ist. So war „ihre“ documenta noch tendenziöser als frühere Ausstellungen, und weniger denn je war der Titel berechtigt, handelte es sich doch keinesfalls um eine ‚Dokumentation‘, sondern eher um eine Konstruktion eines Bildes von zeitgenössischer Kunst, zumal viele Werke als Auftragskunst erst für Kassel entstanden sind.

NATUR UND KUNST

Die ideelle Verbindung zu diesen künstlerischen Ansätzen markierten die prominent platzierten Plastiken von Giuseppe Penone gleich doppelt: Sein lebensgroßer Bronzeguss einer Platane, freistehend in der Karlsaue, trägt einen Stein aus grauem Granit im kahlen ‚Wipfel‘ (*Idee di Pietra*, 2004/10; Abb. 1). Die Differenz der Darstellung zum Dargestellten fixiert das natürliche Wachstum des Baumes zum Abbild seiner selbst, das nun mit dem märchenhaft erhobenen Stein die pflanzliche Überwindung der Schwerkraft darstellt. Vegetables und Mineralisches sind mit Anspielung auf Joseph Beuys’ *7000 Eichen* (1982/87) in eine hybride Form gebracht, die im Ambiente des Parks nach ‚echt‘ und ‚falsch‘ fragen lässt. Ein weiterer Stein lag im zentralen Treppenhaus des Fridericianums, neben seinem Double aus Marmor, geformt von einem Fluß beziehungsweise von Penone (*Essere fiume*, 1998), mithin Anlass philosophischer Fragen zur Validität von Naturform und Kunstform, wie sie Paul Valéry in seinem *Eupalinos*-Dialog entfaltet hatte.

Anschaung und Erkenntnis waren an etlichen Stellen so glücklich verquickt, und solchen Werken widmet sich die folgende Rezension. Alles Niedliche und Nette, alles Belanglose und Undurchdachte dieser Ausstellung zu rügen, erlaubt der begrenzte Platz dagegen nicht. Als bedenklich muss jedoch die Menge ‚politisch korrekter‘ Auftragskunst benannt werden, die für die DOCUMENTA (13) (Etat: ca. 25 Mio. Euro) bestellt wurde. Wenn etwa Mariam Ghani in ihrer Doppelpro-

jektion *A Brief History* Aufnahmen aus den zerstörten und wieder aufgebauten Gebäuden des Museums Fridericianum in Kassel und des Darul-Aman Palastes in Kabul zeigt, dann ist und bleibt dies eine bloße Illustration des vorgegebenen Ausstellungsthemas „Collapse and Recovery“. Vielfach wurde auch der institutionelle Rahmen der Präsentation von ‚Kunst‘ ausgedehnt, stellenweise vielleicht überdehnt.

So führte Christov-Bakargiev die Besucher/innen ins vermeintlich Freie der Karlsaue, ließ sie schlendern und den Rhythmus ihrer Kunstbetrachtung von dem der Mausklicks auf den der Beine drosseln. Im weitläufigen Park durften 30 Künstlerinnen und Künstler ihre Holzhütten aufstellen – diesseits des Internets. Doch etliche Werke behaupteten sich gegen die ideologischen State-ments der documenta-Chefin, deren „Ökofeminismus“ schon Kia Vahland in der *Süddeutschen Zeitung* („Jedes Tier ist ein Künstler“, 26.7.2012) als altbacken matriarchalische Moral zurückgewiesen hat. Die zentrale Blickachse der Karlsaue blockierte Song Dongs *Doing Nothing Garden*. Der chinesische Künstler hatte laut Presseerklärung Bauschutt und organischen Müll vor der Orangerie aufgehäuft, um ihn von vielfältiger Vegetation überwuchern zu lassen. Sein formloses Etwas wuchs und blühte vor sich hin und mauserte sich unter dem defätistischen Titel im Rahmen der documenta zum Gegenkonzept der barocken Gartenkunst. Nothing else.

Raffinierter war Pierre Huyghe, der das Kompostierungsareal der Karlsaue bespielte, in dem jene Naturprozesse stattfinden, die der bildhaft gestaltete Park ausblendet. Einzelne Eingriffe ließen das unwegsame Gelände zu einer prekären Bühne für das menschliche Naturverhältnis werden (*Untilled*, 2012; Abb. 2). Ein liegender weiblicher Akt, der die Vorstellung von der Frau als naturnahem Körper versteinert, wurde am Kopf von einem Bienenstock besetzt und belebt, eine weiße Windhündin mit rosa gefärbter Pfote streunte herum, neben einer entwurzelten Beuys-Eiche wuchsen „aphrodisierende, bewusstseinsverändernde Pflanzen“ (so der Katalog), die in der Wahrnehmung einen Kollaps von Natur und Geist bewirken kön-

Abb. 1 Giuseppe Penone, Idee di Pietra, 2004/10. Bronze und Stein (Foto: Roman Mensing)



nen. Huyghe brachte die symbolischen Ordnungen, welche Natur als ‚Anderes‘ eskamotieren, durcheinander, indem er etwa das soziale Modell des Bienenstaates skulptural zum Kopf sublimierte, es ‚vergeistigte‘, und im Gegenzug die Künstlichkeit gezüchteter Fauna und Flora auf den Hund bzw. auf den Kompostierhaufen brachte. Ein semantischer Kurzschluss für die geläufige Opposition von Natur und Kultur war hier inszeniert, der die stellenweise allzu naiv als heile Welt der Holz-Pavillons bespielte Karlsaue ein wenig aufmischte.

Am Ende eines Kanals stand Anri Salas perspektivische Darstellung eines Ziffernblatts in Seitenansicht, die jedoch nicht bildlich in der Fläche, sondern realiter im Raum, als Ellipse, ausgeführt ist (*Clocked Perspective*, 2012). Die entstandene Differenz zwischen Dargestelltem und Darstellung trat so irritierend in Erscheinung, dass das Gehirn die Illusion verweigerte – obwohl die Zeiger den Zeitverlauf richtig anzeigten, denn sie verliefen verschieden schnell über die perspektivisch verformten Ziffern, weil ein elliptisches Getriebe im Uhrwerk sie abbremste bzw. beschleunigte. Salas verfremdende Darstellung des Ziffernblatts unterlief im Spiel mit der zweiten, dritten und vierten Dimension nicht nur die radiale Gestaltung des Parks, die Alleenfächer und Kanalachsen in die Pflanzenwelt projiziert hatte, sie hebelte auch die Koordinaten der Wahrnehmung von Zeit, Raum und Fläche aus und führte wie die weich gemalte Uhr Salvador Dalís die Relativität aller Maßstäbe vor Augen.

GLOBAL ART

Neben dieser grün eingebetteten Kunst der dOCUMENTA (13) und den zahlreichen Formen ihrer Auseinandersetzung mit der NS-Vergangenheit Kassels ließ sich auch eine Gruppe von Werken zum Thema Globalisierung ausmachen, die aus der Koppelung intermedialer und interkultureller Komponenten künstlerische Erkenntnis schlugen.

Goshka Macuga hatte in die Halbrunde des Fridericianums einen Wandteppich gehängt, der auf der Basis einer digitalen Fotomontage Repräsentanten des Vielvölkerstaates Afghanistan in einem zum Betrachter geöffneten Halbkreis versammelt. Aufgenommen bei einer festlichen Begegnung in Kabul, stehen sie im Bild vor der Ruine des Darul-Aman Palastes, der nach Abzug der sowjetischen Truppen von Mudschaheddin zerstört worden war. Dieser in den 1920er Jahren unter Mitwirkung deutscher Architekten für das afghanische Parlament gebaute Palast wird gegenwärtig rekonstruiert. Ein Pavillon in seiner Nähe beherbergte während der dOCUMENTA (13), die in Kabul eine Außenstation besaß, einen ebenfalls halbkreisförmigen Wandteppich der Künstlerin, der Gäste der Feier zur Verleihung des Kasseler Arnold Bode-Preises an sie (2011) zeigt. Beide Teile ergänzten sich also, indem sie ihren Kontext transzendierten. Das Bild in Kassel präsentierte Vertreter afghanischer Behörden, Journalisten und Intellektuelle, hinter einer Gruppe arabisch gekleideter Männer, in einem unwegsamen, noch



Abb. 2 Pierre Huyghe, *Until, Lebendige Wesen und leblose Dinge, gemacht und nicht gemacht*, 2011/12. Maße und Dauer variabel (Foto: Nils Klinger)

dazu verschneiten Gelände. Dort erhebt sich eine riesige Schlange aus ihrer Mitte wie einst die Eherne Schlange: Als interkonfessionelles Zitat wäre sie politisch heikel, doch Macuga übernahm das Motiv mitsamt einer abgestellten Kanone aus Marcel Broodthaers' *Décor* (1975), das auf der documenta 7 (1982) am gleichen Ort die „Beziehung zwischen Krieg und Komfort“ befragte. Mit einer Kontemplationsfigur zur Linken mag diese Schlange den Modus des Traums veranschaulichen, der alle Figuren angesichts der Bedrohung in einer pazifistischen Vision verbindet. Die barfuß am Boden liegenden Menschen dürften dann als Erinnerungen an den Krieg und seine Toten zu sehen sein. Noch vor einer politischen Lösung der Konflikte verwebt Macugas Wandteppich Bürger Afghanistans im Blick auf ihr künftiges Parlament, er dürfte somit auch eine künstlerische Antwort auf Jeff Walls digitales Horrorszenario *Dead Troops Talk* (1992) sein. Macugas Kunsthistoriker-kunst war vor Ort erstaunlich populär.

Kader Attia, algerisch-französischer Künstler, hatte bei Recherchen zum Kolonialismus in Afrika diverse Relikte gesammelt, aber auch Artefakte anfertigen lassen und stellte sie in Kassel in einem simulierten Depot aus (*The Repair* 2012; Abb. 3). Seine Arbeit entsprach dem documenta-Motto „Collapse and Recovery“ offenbar so gut, dass sie im Fridericianum regelrecht auftrumpfen durfte – obwohl sie die Botschaft der Heilung eher unterläuft, gerade ihre Unmöglichkeit aufzeigt. Formal den pseudomusealen Installationen Christian Boltanskis verwandt, bot sie andere Inhalte: Im Sene-

gal hatte Attia Holzbüsten kriegsverletzter Soldaten des Afrika-Corps (u. a. algerischer Söldner) schnitzen lassen, teilweise nach Fotos aus Ernst Friedrichs *Krieg dem Kriege* von 1924, die auf die Wand projiziert wurden. Daneben waren Statuetten von Afrikanerinnen mit Tellerlippen und Gesichtsschmuck ausgestellt, die er in Europa hatte modellieren lassen. Chirurgische Fibeln und Bücher zur Kunst indigener Völker, in der Nachfolge von Carl Einsteins *Negerplastik* (1915) und Pablo Picassos Adaptionen, bildeten die medialen Versatzstücke. Neben den geflickten Gesichtern der Kriegsoffer waren afrikanische Masken, Kult- und Gebrauchsobjekte zu sehen, ihrerseits behelfsmäßig repariert mit transformierten Patronenhülsen, Knöpfen oder Munitionsteilen der einstigen Kolonialmächte. Der ästhetischen Aneignung der Stammeskunst durch die Europäer, welche die koloniale Ausbeutung begleitet hatte, wurde die pragmatische Aneignung europäischer Objekte durch die Afrikaner gegenübergestellt. Mit dieser artifiziell überspitzten Inszenierung intermedialer und interkultureller ‚appropriation‘ wurde Attias Werk zu einem viel beachteten, weil ‚post-kolonialen‘ Musée Cuvé. Eine begleitende Broschüre mit werbenden Wissenschaftlertexten veredelte das Ganze zum Modell globaler Verständigung: „Attias installation increases encounters and face-to-face meetings between worlds.“ Freilich war die Sammlung viel zu groß geraten, und ihre Opulenz schluckte jeden möglichen kritischen Impuls, denn gleich zwei Galerien hatten sie allzu üppig mitfinanziert.

Der kambodschanische, in Chicago ausgebildete Sopheap Pich zeigte die „Migration der Formen“, ein auf der documenta 12 (2007) noch eher oberflächlich behandeltes Thema, in einer biographisch begründeten und politisierten Variante. Seine Raster-Reliefs zitieren die „Grids“ der US-amerikanischen Kunst in einer handwerklichen Ausführung aus Bambus, Rattan und Sackleinen, sie sind mit Erde und Pigmenten aus verschiedenen Regionen Kambodschas aufgefüllt und mit Bienenwachs versiegelt. Diese Einfügung subkutaner Spuren der Geschichte seines zerstörten Heimatlandes in die US-amerikanisch konnotierte Form der „Grids“ stellt Pichs Arbeit in die Reihe jener inhaltlichen Aufladungen der *Minimal Art*, die globale Sammler mittlerweile begrüßen.

Wael Shawky präsentierte im Keller der Neuen Galerie einen zweiteiligen Puppenspiel-film (*Cabaret Crusades*, 2010/12), der den ersten christlichen Kreuzzug 1096/99 (*The Horror Show File*) und dessen Folgen (*The Path to Cairo*) nach einem Buch des libanesischen Schriftstellers Amin Maalouf (*Der Heilige Krieg der Barbaren. Die Kreuzzüge aus der Sicht der Araber*, 1983) darstellt

und damit sozusagen Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* (1581) ergänzt. Auch er erzählt Geschichte in Geschichten, denn seit Horace Walpole wissen wir: „History is a Romance that is believed and Romance is a history that is not believed.“ (1783) Shawky verwendete alte arabische Marionetten, die er in dramatisch ausgeleuchteten Kulissenbauten debattieren und in Schlachtfeld-Panoramen agieren lässt. Der seit 9/11 neu thematisierte Clash der Kulturen wird in seinem Epos durch eine Verdreifachung der historischen Erzählebenen – Literatur, Marionettenspiel und Film – medienreflexiv vermittelt.

TWELVE POINTS

In Fortsetzung von Thomas Hirschhorns *Bataille Monument*, das auf der documenta 11 (2002) als Cross Culture-Labor in einem Vorort Kassels Aufsehen erregte, hat Theaster Gates mit seinem Team aus Chicago das sogenannte Hugenottenhaus in der Innenstadt besetzt, es zuerst instandgesetzt und dann als Haus mit begrenzten Möglichkeiten neu in Szene gesetzt (*12 Ballads for Huguenot House*). Provisorisch bewohnbar gemacht, war es zu besichtigen als Schauplatz einiger Assemblage-Interieurs von rührender Zartheit, per-

Abb. 3 Kader Attia, *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures*, 2012. Diaprojektion und Artefakte aus Afrika und Europa, Vitrinen, medizinische und militärische Teilstücke aus dem Ersten Weltkrieg (Foto: Roman März)





Abb. 4 Haegue Yang, *Approaching: Choreography Engineered in Never-Past Tense*, 2012. Motorisierte Aluminium-Jalousien (Foto: Nils Klinger)

formativ belebt durch Yoga-Runden und Livemusik, ein Sammelsurium der Möglichkeiten, das auch die neuesten Megascreens mit ihren Parallelwelten einbezog. Hier wurde nicht zielgerichtet gearbeitet wie in einem besetzten Haus und nicht exhibitionistisch gelebt wie bei Big Brother, sondern jene Ästhetik des Konjunktivs aufgeboten, die alles mit allem kombinierbar erscheinen lässt. Die hybriden Objekte – Mobiliar, Recyclingmaterial, Skulptur – feiern das Transitorische und sind inzwischen im Kunsthandel höchst begehrt. Und doch kommt man nicht umhin, Gates' Kasseler Ensemble auch als ein Modell jener begrenzten Möglichkeiten des Recycling zu verstehen, denen sich die USA als ein Land der nicht mehr unbegrenzten Möglichkeiten in Zeiten von De-Industrialisierung und Schuldenabbau gegenübersehen.

In Tino Sehgal's Raum im Hugenottenhaus kam dies alles in einem performativen Modus zur Sprache. Man wurde in einen völlig abgedunkelten Raum gelockt, um sich einem von Akteur/innen aufgeführten jugendlichen Taumel auszusetzen, in dem sowohl diskursiv als auch motorisch, tanzend, gestikulierend und artikulierend, Optionen für das Leben ausgelotet wurden: Sie liegen in der Spannung zwischen Einkommen für fremdbestimmte Arbeit und selbstbestimmter Tätigkeit ohne Einkommen. Die im ‚alternativen‘ Hugenottenhaus besonders ausgefeilte Strategie der konvulsivischen Vereinnahmung aller Besucher/innen wurde freilich konterkariert durch die Gewissheit, dass dies alles sehr viel gekostet haben muss.

Am äußersten Ende der ehemaligen Lagerhallen des Kasseler Güterbahnhofs, dem heutigen Kulturbahnhof, gleichsam außerhalb der Zeit, hatte William Kentridge seinen filmisch-musikalischen Bilderraum *The Refusal of Time* (2012) eingerichtet, wie stets sorgfältig recherchiert und facettenreich, vielstimmig komponiert. Tickende Metronome waren zu sehen, eines schien zu dirigieren, andere tanzten aus der Reihe, dann die Menschen selbst, die ihr Alltagsleben zu takten versuchen; ironische Spielfilmsequenzen und räumlich (statt zeitlich) gereimte Slapstick-Szenen zogen sich als Bilderkette die Wände entlang. In einem Text-Exkurs stieß man auf Albert Einsteins Zwillingsspaar, das mit seiner divergierenden Zeiterfahrung die Spezielle Relativitätstheorie erläutern sollte (Peter L. Galison, *Die Ablehnung der Zeit*, in: William Kentridge/P. L. Galison, *The Refusal of Time/Die Ablehnung der Zeit. 100 Notes/100 Thoughts*, no. 9, Ostfildern 2011, 43).

Im Zentrum des abgedunkelten Raumes bewegte sich eine hölzerne Atem-Maschine mit ausgreifenden ‚Lungenflügeln‘ im Rhythmus des Körpers. Alle Maßnahmen zur Messung und Ordnung der Zeit wurden in diesem mit fetziger Vaudeville-Musik und schwarz-weißen Bildern (u. a. nach Méliès' *Voyage dans la Lune*, Jules Verne) orchestrierten Raum gleichsam ausgehebelt, in der Häufung ad absurdum geführt. Historisch bezogen auf den Taylorismus in der Arbeitswelt (gestanzte Lochkarten waren zu sehen), ästhetisch dem DA-DA-Klamauk verwandt, kann Kentridges *Refusal of Time* vielleicht auch als ironische Antwort auf

die digitalen Welten des Internets verstanden werden. Offensichtlich kommentierte der Künstler deren Aufhebung von Raum und Zeit als Schwellen der Fremderfahrung mit den Worten „Charon at the Event Horizon“, zitierte die Schwarzen Löcher der Allgemeinen Relativitätstheorie.

Klug gewählt hat neben diesem Hauptwerk der dOCUMENTA (13) Haegue Yang den Schauplatz ihrer Arbeit: Über einem stillgelegten Gleisbett ließ die südkoreanische Künstlerin ein Ensemble frei aufgehängter Jalousien auf- und abfahren, mit einem Zufallsgenerator und langen Pausen. Das Verschließen und Öffnen dieser mechanischen Fenstervorhänge, mit Reminiszenzen an Motive des *film noir* wie auch an Marcel Duchamps *Fresh Widow*, entfaltete in eleganter Choreografie eine Dialektik von privat und öffentlich (Abb. 4).

Selbst der indische Filmmacher Amar Kanwar, dessen Arbeiten bereits auf der documenta 11 und 12 viel beachtet wurden, setzte 2012 auf den Trend zum Haptischen und fügte seinem neuen Film *The Scene of Crime* einen Reis-Raum hinzu, der das Thema intermedial und somit medienreflexiv erschließen sollte – als schaffe dies der Film nicht mehr allein. Schwere Folianten lagen aus, in die Bilder aus Beamern leuchteten, sie berichteten von Bauern aus dem indischen Staat Odisha, die umsiedeln mussten, weil Stahlkonzerne dort Kohle und Eisenerz abbauen wollten. Kanwar hatte diesen Prozess der Vertreibung und den Widerstand der Landbevölkerung beobachtet und präsentierte neben seinem elegisch schönen Film der verlassenen Landschaft auch eine Arche aus Reis-Schälchen, die alle Sorten versammelten, die vor der Industrialisierung der Agrarwirtschaft angepflanzt wurden.

Künstlerisch wichtig bleibt seine Arbeit am Medium Film: die Entfaltung seiner bildlichen Möglichkeiten, die komplexe Inhalte durch formale Komplexität erschließen statt sie narrativ zu verdichten. In zehn „Maps“ entwirft Kanwar sein Thema, bringt Verlust, Vertreibung, Verbrechen und Trauer als die oft vergessenen Rückseiten des

industriellen Fortschritts ins Bild – und ins Bewusstsein. Motive aus Natur, Landschaft und Arbeitsleben werden ungewohnt ruhig beobachtet, stehende Bilder verschwinden in bewegten und umgekehrt, Einzelheiten werden focussiert, bevor die Kamera den Blick zur Totalansicht weitet. Bilder im Bild, wie etwa Schatten oder Silhouetten, generieren Bedeutung, vereinzelte Sätze geben Hinweise auf die Vertreibung der Bauern zugunsten der industriellen Ausbeutung, welche Konzerne mit Unterstützung der Regierung betrieben hatten. Kanwar hat die filmische Erzählung dieser Einzelschicksale so angelegt, dass sie auch die Geschichte des Menschen impliziert, seine Stellung in und über der Natur befragt. Eingedenk der Verluste erscheint der Fortschritt in anderem Licht, doch vermeidet Kanwars Trauerarbeit die Verklärung der ländlichen Vergangenheit, indem sie deren filmische Erfindung bewusst ins Bild setzt.

Poesie statt Dokumentation: Mit dieser künstlerischen Qualität verdienen die besten Werke der dOCUMENTA (13) unverminderte Aufmerksamkeit – gerade auch gegen das Spektakel, in welches diese immer weiter angewachsene Großausstellung abzugleiten droht. Hatte Adorno die 1955 neben der damaligen Bundesgartenschau ausgestellte Kunst der ersten documenta noch durch ihre „Verfransung“ der Gattungen Malerei und Plastik charakterisiert, so muss man mittlerweile schon von einer Verfransung der Kunst selbst sprechen. Fällt die Grenze zu allem anderen, etwa zu den in Kassel zugelassenen Welten der Naturwissenschaft, des Ökofeminismus und der Occupy-Bewegung, dann geht die Kunst in ihnen auf oder wohl doch eher unter.

PROF. DR. HANS DICKEL
Institut für Kunstgeschichte der Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg,
Schlossgarten 1 – Orangerie, 91054 Erlangen,
hsdickel@phil.uni-erlangen.de